# 乐　问——中国传统音乐历代疑案百题

## （中）

黄翔鹏

二十二、史记、淮南，律数何秘（原作“乐、律多秘”）？

《史记·律书》是否存在辑佚过程的真伪问题？从它的内容判断，我们能否相信它既与《淮南子》成书的年代相当，自当可以互相印证？

这两种汉代著作，为什么都有些难解的乐学逻辑问题和难解的律学数据问题？是因为错简、错字而形成了混乱呢？还是别有一些尚未解开的奥秘？

黄按：我以为现代人不应当因为自己还解不开，就自我为法武断是古人错了。那样难免厚诬古人。《史记》的“生钟分”，“生黄钟术”，实是口诀。失其详解，或太史公得自前人所传而不能解，因而原件照录之文。如果根据当时人的知识，妄加修改使之通顺，恐怕反倒是犯下了夺失原貌，遗恨千古的罪责。

【文献】

《史记·律书》“律数”太簇律及其以后的“角、羽、徵、角、商、徵、羽”之名。

《史记·律书》：生黄钟术曰：以下生者，倍其实，三其法。以上生者，四其实，三其法。上九，商八，羽七、角六，宫五，徵九。置一而三之以为法。实如法，得长一寸。凡得九寸，命曰“黄钟之宫”。

《淮南子·天文训》：故曰“一生二，二生三，三生万物”。……以三参物，三三如九，故黄钟之律九寸而宫音调。因而九之，九九八十一，故黄钟之数立焉。黄者，土德之色；钟者，气之所种也。日冬至德气为土，土色黄，故曰黄钟。律之数六，分为雌雄，故曰十二钟，以副十二月。十二各以三成，故置一而十一，三之为积分十七万七千一百四十七，黄钟大数立焉。凡十二律，黄钟为宫，太蔟为商，姑洗为角，林钟为徵，南吕为羽。物以三成，音以五立，三与五为八，故卵生者八窍。律之初生也，写凤之音故音以八生。黄钟为宫，宫者，音之君也，故黄钟位子，其数八十一，主十一月，下生林钟。林钟之数五十四，主六月，上生太蔟。太蔟之数七十二，主正月，下生南吕。南吕之数四十八，主八月，上生姑洗。姑洗之数六十四，主三月，下生应钟。应钟之数四十二，主十月，上生蕤宾。蕤宾之数五十七，主五月，上生大吕。大吕之数七十六，主十二月，下生夷则。夷则之数五十一，主七月，上生夹钟。夹钟之数六十八，主二月，下生无射。无射之数四十五，主九月，上生仲吕。仲吕之

数六十，主四月，极不生。徵生宫，宫生商（刘绩云：当作“宫生徵，徵生商”），商生羽，羽生角，角生姑洗，姑洗生应钟，比于正音，故为和。应钟生蕤宾，不比正音，故为缪。日冬至，音比林钟，浸以浊。日夏至，音比黄钟，浸以清。以十二律应二十四时之变。甲子，仲吕之徵也；丙子，夹钟之羽也；戊子，黄钟之宫也；庚子，无射之商也；壬子，夷则之角也。古之为度量轻重，生乎天道。黄钟之律修九寸，物以三生，三九二十七，故幅广二尺七寸。音以八相生，故人修八尺，寻自倍，故八尺而为寻。有形则有声，音之数五，以五乘八，五八四十，故四丈而为匹。匹者，中人之度也。一匹而为制。秋分蔈定，蔈定而禾熟。律之数十二，故十二蔈而当一粟，十二粟而当一寸。律以当辰，音以当日，日之数十，（黄按：十，从甲至癸日。）故十寸而为尺，十尺而为丈。其以为量，十二粟而当一分，十二分而当一铢，十二铢而当半两。衡有左右，因倍之，故二十四铢为一两。天有四时，以成一岁，因而四之，四四十六，故十六两而为一斤。三月而为一时，三十日为一月，故三十斤为一钧。四时而为一岁，故四钧为一石。其以为音也，一律而生五音，十二律而为六十音，因而六之，六六三十六，故三百六十音以当一岁之日。故律历之数，天地之道也。

【研讨】

郭树群：《浅谈朱载堉的律学思维》附论（《淮南子》“盖与新法颇同”的数据之研究）（《音乐研究》1985 年第 2 期）。

二十三、穆、和焉解？校勘焉据？

公元前五世纪的曾侯钟“和”字的音位在宫声上方纯四度，为什么汉儒却说和字是大七度？“穆”字的音位在宫音上方小七度，为什么汉儒倒说成是增四度？一直到明代的朱载堉都仍是沿用汉儒的这个说法。这有先秦的史料根据吗？有两汉的史料根据吗？（黄按：《左传·文公七年》以“六府”暗示“六律”时，也以“谷”字对应于“龢”字。）

《淮南子·天文训》中讲到“比于正音故为和”，“不比正音故为缪”的这段话，用高诱注讲得通吗？这段话讨论了什么问题？贯通前后文怎样讲解？我们可以不顾这一切来排比音律，强解字义吗？

“徵生宫、宫生商”应否校改为“宫生徵、徵生商”？王念孙校“角生姑洗”为“角为姑洗”有道理吗？这里的乐律内容是指阶名和律高的相互关系，还是调名和律高的相互关系？

文中所列的律名，涉及到秦、汉黄钟标准的实质性问题吗？（黄按：我猜测，这里有一个复杂的、两种黄钟音高系统的问题）

南北朝时李登《声类》、吕静《韵集》分卷所用声序应作“宫、商、角、（龢）〔録〕、徵、羽”的校勘吗？

隋代郑议乐议所举苏祗婆语的“华言应和声”，不是仲吕为“和”吗？

《淮南子》提出旋宫理论的设想，京房律提出律制的方法以前汉代的音乐实践中运用旋宫技艺存在着什么样的实践基础？是《隋书》讲的唯秦黄钟一宫吗？

【文献】

《左传·文公七年》：夏书曰：“戒之用休，董之用威，劝之以九歌，勿使坏。”九功之德，皆可歌也，谓之九歌。六府三事，谓之九功。水、火、金、木、土、谷，谓之六府。正德、利用、厚生，谓之三事。

《淮南子·天文训》：黄钟为宫……以十二律应二十四时之变。（整理者按：参第二十二问

文献。）

《魏书·术艺传·江式》上《表》言古今文字源流云：“忱弟静别放故左校令李登《声类》之法，作《韵集》五卷：宫、商、𧮯、徵、羽各为一篇”（黄按：忱即吕忱，小学家，仿《说文》而编字林。吕静，其弟，亦文字学家。晋人，晋书无传，曾任安复令。此段引文，别本作：“宫、商、龣、徵、羽各为一篇”，见杨荫浏《中国音乐史纲》第139页，万叶书店，1952年）。

《隋书·音乐中》：译云：“以其七调勘校七声，冥若合符。一曰‘娑陀力’，华言平声，即宫声也。二曰‘鸡识’，华言长声，即商声也。三曰‘沙识’，华言质直声，即角声也。四曰‘沙侯加滥’，华言应声，即徵声也。五曰：“沙腊’，华言应和声，即变徵声也。六曰‘般赡’，华言五声，即羽声也。七曰‘俟利建’，华言斛牛声，即变宫声也。”

朱载堉《律学新说》卷一“论有变音无变律第十二”：变徵曰中，变宫曰和，此所谓变音也。论理实有，而陈旸以为无。冷谦从之，非也。

封演《闻见记》：“魏时有李登者，撰《声类》一卷，凡一万一千五百二十字，以五声命字”。（黄按：转引自罗常培《汉语音韵学导论》，第27页。李登为曹魏时人。）

二十四、京房六十，理、实何求？

《淮南子》讲“中吕极不生，似乎是限用十二正律，但它又讲《月令》旋宫，用六十甲子纳音之法，讲“三百六十音以当一岁之日”，讲“律历之数，天地之道也”，实际上大大拓展了变律理论，这是否早已反映出了京房沿用三分损益法扩展变律体系的律学思维的存在？《淮南子》提出旋宫理论的设想，京房律提出律制的方法以前，在汉代的音乐实践中运用旋宫技艺存在着什么样的实践基础？是《隋书》讲的“唯奏黄钟一宫”吗？可以看作至少这是曾侯乙钟以来的、先秦乐律的不传之秘对于汉代人的遗留影响吗？京房六十律在律学史上，在当时的音乐实践上反映了一种什么样的需求？第54律“色育”已可算是回到黄钟了，再发展到六十是凑整数吗？京房准在当时是有定制的，说明是采用一定律高的黄钟管来调定“中央一弦”的。他的年代恰在刘歆定律之前而紧接李延年的黄门鼓吹乐和《淮南子》之后，我们能够猜想得出他的“黄钟一管”之律高吗？（与第三十三问有关。）

黄按：

①先秦钟律失传，十二律位颟、曾，正、变体系只在琴律实践中流传。

②《吕氏春秋》单传十二正律三分损益法，旋宫有困难，但民间的鼓吹乐奏五调是可以的，用相和三调更应不存在问题。

③我猜想即蔡邕铜籥律E。

【文献】

《淮南子·天文训》（同第二十二问）

《后汉书·律历上》：元帝时，郎中京户（房字君明），知五（声之）音六〔十〕律之数。上使太子太傅韦玄成（字少翁）、谏议大夫章，杂试问房於乐府。房对：“受学故小黄令焦延寿。六十律相生之法：以上生下，皆三生二，以下生上，皆三生四；阳下生阴，阴上生阳，终於中吕，而十二律毕矣；中吕上生执始，执始下生去灭，上下相生，终於南事，六十律毕矣。夫十二律之变至於六十，犹八卦之变至於六十四也。宓羲作易，纪阳气之初以为律法。建日冬至之声，以黄钟为宫，太簇为商，姑洗为角，林钟为徵，南吕为羽，应钟为变宫，蕤宾为

变徵。此声气之元，五音之正也。故各（终）〔统〕一日，其余以次运行。当日者各自为宫，而商、徵以类从焉。《礼运篇》曰：‘五声、六律、十二管，还相为宫’，此之谓也。以六十律分期之日，黄钟自冬至始，及冬至而复，阴阳、寒燠、风雨之占生焉。於以检摄群音，考其高下，苟非（草）〔革〕木之声，则无不有所合。《虞书》曰‘律和声’，此之谓也。”

沈括《梦溪笔谈》卷五：六十甲子有纳音，至鲜原其意。盖六十律旋相为宫法也。一律含五音，十二律纳六十音也。（乐律一0三条）

【研讨】

王子初：《京房和他的六十律》（《中国音乐》1983年第3期）

陈应时：《为京房六十律申辩》（《艺苑》1986年第1期）

二十五、元封百年，华工焉传？

从汉代元封年间（前110～105）细君公主远嫁乌孙起，到西汉灭亡的一百多年中，中原的音乐文化对大月氏、小月氏，对乌孙、对龟兹有影响吗？中原的乐工会把什么样的乐、律知识带给西北各民族？（黄按：何昌林文有相同观点，但有不同的技术理解，《新疆艺术》1984年第2期，第10页。）

第史公主学琴时，西汉的琴调是否已有采用宫、商、角、徵、羽之名来命名不同调高的调弦法的传统？西汉的琴弦有用律名来命名的吗？西汉时命名琴的弦序是像《管子·地员》把小弦之首称为黄钟呢，还是像后世那样把最粗的大弦称为黄钟，而按黄、太、仲、林、南来看待琴的正调？杨荫浏先生认为历史上中国传统宫调理论中存在过宫与调的两种概念互换的倾向，能否说这种倾向远在汉代已见端倪？（参第五十九问）此外，我们能否推广汉代中原与乌孙、龟兹的音乐文化交流，进一步考虑晋乐对西北民歌有无影响？以及郑译转述的龟兹乐工之“华言”又是从哪里来的？（黄按：沈知白同意外来说，参其《中国古代音乐史纲要》第44页。）

反之，我们又应该怎样看待西域与西北各民族（如楼烦之于鼓吹）在汉代对于中原的音乐艺术所起的影响？具体到音阶问题上，为什么先秦只讲到“九歌”“八风”而没有像“七音”“五声”那样当做稳定结构看待？为什么汉代才有“八音调均”之说？为什么《汉书·律历志》和蔡邕石经处理《书·益稷》的文字时，不疑六律、五声、六音与七始的并列？郑译确认八音之乐出于汉代，我们敢说工尺“勾”字和沙侯加滥源于西北民族吗？（与第三十三问有关）

黄按：宫和调的概念互换是怎样产生的？《淮南子》有迹象吗？至迟总可以说北魏陈仲儒那时已经有了互换的习惯了吧？

【文献】

《史记·乐书》：琴长八尺一寸，正度也。弦大者为宫，而居中央，君也。商张右傍，其余大小相次，不失其次序，则君臣之位正矣。故闻宫音，使人温舒而广大；闻商音，使人方正而好义；闻角音，使人恻隐而爱人；闻徵音，使人乐善而好施；闻羽音，使人整齐而好礼。

《史记·律书》：

黄钟长八寸（七）分〔十〕分一，宫；

大吕长七寸五分（三）〔二十七〕分（一）〔二十三〕；

太簇长七寸（七）〔十〕分二，角；

夹钟长六寸（一）〔七〕分（三）〔二百四十三〕分（一）〔一百三〕；

姑洗长六寸（七）〔十〕分四，羽；

仲吕长五寸九分（三）〔二千一百八十七〕分（一）〔二千三十九〕，徵；

林钟长五寸（七）〔十〕分四，角；

夷则长五寸（四分）（三）〔八十一〕分（二）〔四十六〕，商；

南吕长四寸（七）〔十〕分八，徵；

无射长四寸四分（三）〔七百二十九〕分（二）〔六百九十二〕；

应钟长四寸二分三分二，羽。

——丘琼荪：《历代乐志律志校释》（第一分册），中华书局，1964年。

《淮南子·诠音训》：譬如张琴，小弦虽急，大弦必缓。

诗之失僻，乐之失刺，礼之失责，徵音非无羽声也，羽音非无徵声也。五音不有声，而以徵、羽定名者，以胜者也。

《淮南子·修务训》：今夫盲者，目不能别昼夜，分白黑，然而搏琴抚弦，参弹复徽，攫、援、摽、拂，手若蔑蒙，不失一弦。使未尝鼓瑟者，虽有离朱之明，攫掇之捷，犹不能屈伸其指。

《淮南子·泰族训》：琴不鸣，而二十五弦各以其声应。……弦有缓急小大、然后成曲。……使有声者，乃无声者也。

《汉书·西域传下》：乌孙……使使献马，愿得尚汉公主为昆弟。天子问群臣，议许，曰："必先内聘然后遣女"。乌孙以马千匹聘。汉元封中，遣江都王建女细君为公主，以妻焉。赐乘与服御物，为备官属宦官侍御数百人，赠送甚盛。乌孙昆莫以为右夫人。……昆莫年老，欲使其孙岑陬尚公主。……岑陬尚江都公主，生一女少夫。公主死，汉复以楚王戊之孙解忧为公主，妻岑陬。……长女第史为龟兹王绛宾妻……时乌孙公主遣女来至京师学鼓琴，汉遣侍郎乐奉送主女，过龟兹。龟兹前遣人至乌孙求公主女，未还。会女过龟兹，龟兹王留不遣，复使使报公主，主许之。后，公主上书，愿令女比宗室入朝，而龟兹王绛宾亦爱其夫人，上书言得尚汉外孙为昆弟，愿与公主女俱入朝。元康元年，遂来朝贺。王及夫人皆赐印绶。夫人号称公主，赐以车骑旗鼓，歌吹数十人，绮绣杂缯琦珍凡数千万。留且一年，厚赠送之。后数来朝贺，乐汉衣服制度，归其国，治宫室，作徼道周卫。出入传呼撞钟鼓如汉家仪，外国胡人皆曰："驴非驴，马非马，若龟兹王所谓也。"绛宾死，其子承德自谓汉外孙，成、哀帝时往来尤数，汉遇之亦甚亲密。

黄按：胡琵琶是什么？与细君入乌孙有关乎？

晋·傅玄《琵琶赋》：闻之故老云："汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，使工人知音者，裁筝、筑、箜篌之属，作马上之乐。"《隋书·音乐中》又以编悬有八，因作八音之乐。七声之外，更立一声，谓之应声。（整理者按：参第二十三问文献。）

《隋书·音乐下》：又引《乐纬》"宫为君，商为臣，君臣皆尊，各置一副，故加十四而悬十六"，又据汉成帝时，犍为水滨，得石磬十六枚，此皆悬八之义也。悬钟磬法，每簴准之，悬八用七，不取近周之法悬七也。

《唐音癸签·乐通四》：古之论乐者，一曰古雅乐，二曰俗部乐，三曰胡部乐。古雅乐更秦乱而废，汉世惟采荆、楚、燕、代之讴，稍协律吕，以合八音之调，不复古矣。晋、宋、六代以降，南朝之乐多用吴音，北国之乐仅袭夷虏。及隋平江左，魏三祖清商等乐存者什四，世谓为华夏正声，盖俗乐也。时沛国公郑译复因龟兹人白苏祗婆善胡琵琶，而翻七调，遂以制

乐。唐人因而用之，以定律吕。繇是观之，汉世徒以俗乐定雅乐，隋氏以来，则复悉以胡乐定雅乐。唐至玄宗，始以法曲与胡部合奏，夷音、夷舞，进之堂上，而雅乐之工，以坐立伎部不堪者充之，过为简贱至此，宜乎正声沦亡，古乐之不可复矣。

二十六、汉承三调？何守何加？

唐人说清、平、瑟、三调是周代房中乐，指的是先秦之周、还是北朝的周？

唐人说汉代继承了先周的房中三调，又因“高帝乐楚声”而添加了楚、侧二调，这个话可靠吗？

侧调又是生于楚调的，那么汉世的楚调和先周的三调又有无关系呢？为什么南朝梁时会有楚调与瑟调相混的问题呢？《白头吟》是楚调，还是瑟调？

【文献】

《魏书·乐志》：依琴五调调声之法，以均乐器。其瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角为主①。五②调各以一声为主，然后错采众声以文饰之，方如锦绣。

黄按：

①宋刻元修本、元明递修本、明刻本皆作“平调以宫为主”。唐杜佑《通典》引文与宋王钦若《册府元龟·知音》引文及清卢文绍勘定《魏书》则作“平调以角为主”。

②“五”字应作“立”。

《宋书·乐志》卷三：《白头吟》，与《棹歌》同调。

《文选》卷二十八：谢灵运《会吟行》“六引缓清唱，三调伫繁音。”李善注：沈约《宋书》曰：棺搽宫引第一，商引第二，徵引第三，羽引第四。古有六引，其宫引本第二，角引本第四也。并无歌，有弦笛，存声不足，故阙二曲。又曰：第一平调，第二清调，第三瑟调，第四楚调，第五侧调。然今三调，盖清、平、侧也。《尔雅》曰：伫，立也。郭璞注：稽，久也。

《旧唐书·音乐志》：平调、清调、瑟调皆周房中曲之遗声也，汉世谓之三调。

《新唐书·礼乐志》：平调、清调、周房中乐遗声也。

《乐府诗集》卷第二十六“相和歌辞一”：《唐书·乐志》曰：“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。”又有楚调、侧调，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生於楚调，与前三调总谓之相和调。

黄按：今本《宋书》有楚调，而侧调则见于《文选》谢灵运《会吟行》李善注，谓《宋书》第五有“侧调”。《新唐书》与沈括皆不及“瑟调”，沈谓三调：清、平、侧。

《乐府诗集》第四十三卷“大曲十五曲”小序：按王僧虔《技录》：“《棹歌行》在瑟调。《白头吟》在楚调。”而沈约云同调。未知孰是。

明·蒋克谦《琴书大全》引〔唐〕赵惟则语：“《东武》《太山》，声和清、侧。”

《太古遗音》：《琴录》：“琴有三调足有五调：清平瑟楚侧都十弄，皆清调为之本。”

【研讨】

黄翔鹏：《释“楚商”》四、古钟和今乐对证了楚声有关各调之谜。（《文艺研究》1979年第2期）

夏野：《中国古代音乐史简编》第三章、第二节论清、平、瑟、楚、侧。

吴钊：《也谈“楚声”的调式问题》二、何谓清商三调，楚调、侧调与楚商调？（《文艺

研究》1980年第2期）

王迪、齐毓怡：《琴曲〈广陵散〉初探》4、“楚调”（《音乐研究文选》（下），第463页，文化艺术出版社，1985年；原载《音乐学丛刊》1982年第2期）

二十七、仲儒五调，厥例可存？

如果两汉、魏晋间相和曲与清商曲实际使用了清、平、瑟、楚、侧五种调，北魏的陈仲儒论清、平、瑟三调时为什么不讲楚、侧二调？他论清、平、瑟三调是以“琴五调”为根据的？这是“琴调”的五种调弦法呢？还是琴上所用的五种调式？还有人说是“清、平、瑟、楚、侧”五调。那么“清、平、瑟、楚、侧”是五种调高呢？还是五种调式？或者它们是难于纳入调高、调式概念的五种“腔格”（如“西皮”、“二黄”之类）？“以宫为主”、“以角为主”等在不同版本上的差别应当如何鉴别它们的正误？

黄按：陈仲儒解释“三调”时，完整的“西凉乐”已入中原八十年（439～514），部分“龟兹乐”的传入论鸠摩罗什携入长安已过一个世纪，距“龟兹乐”全部进入中原（以苏祇婆计算）不过五十年（519～568）。

陈仲儒先讲京房弦准：“以次运行，取十二律之商徵。商徵既定，又依琴五调调声之法，以均乐器。”我们能否把它理解为先以京房准定调高——确定七声在十二律位中的具体律数，即其具体音高，再根据琴五调调弦法确定具体乐器的调式结构，或音列中各声的孔序、弦序。前者是律学的功能，后者是乐学的功能。这恐怕是不应混同的两件事吧？

那么，陈仲儒所说的琴五调是五种调高呢？还是五种调式？或者说，这就是琴的五种调弦法，因而既有调高涵义，又有一定的调式意义？

现在我们有办法辨明这是哪五种调弦法吗？或者说，能不能把这“琴五调”解释为同一种调弦法的宫、商、角、徵、羽各弦的某声为主呢？

杨荫浏、沈知白都曾有“平调以宫为主，清调以商为主，瑟调以角为主”的看法，并以三种调式来解释这三调，他们有文献根据吗？

为什么北魏的陈仲儒以瑟、清、平为弦序，而《宋书·乐志》的沈约，唐初的李善和南宋的郭茂倩《乐府诗集》都以平、清、瑟为顺序？南宋为什么会有姜白石真的去创作了宫调式的“平调曲”？姜白石如果错了，他又是怎样弄错的呢？

沈知白还真的认为前三调再加上楚、侧即徵、羽两调，并提出琴的侧弄也有可能即是侧调，何昌林曾用同宫的五种调式来作了具体解释，这都能算言之成理吗？

这五调和十六问的“中声五降”有无联系呢？这五调和魏晋、南北朝以来的“五引”、“六引”有无关联？歌舞伎音乐中，“引”的作用如何？（下联第四十四问，上关第二十五问）

现在我们弄清三调的乐学涵义对唐时九代遗声的研究有必要性吗？对研究汉以来的巾、拂、铎、鞞四舞音乐有关吗？

注意《乐府诗集》第五十五卷下列材料：

1、《古今乐录》：《巾舞》以《白纻》四解送；

2、《古今乐录》：鞞、铎、巾、拂四舞，梁并夷则格，钟磬鸠拂和，……

3、碣石篇题记：按相和大曲，《步出夏六行》亦有《碣石篇》，与此并同，但曲前更有艳尔。

4、《巾舞歌》古辞题记：《古今乐录》曰：“《巾舞》古有歌辞，讹异不可解。江左以来，有歌舞辞。沈约疑是《公无渡河曲》，今三调中自有《公无渡河》，其声哀切，故入瑟调，不

容以瑟调离於舞曲。惟《公无渡河》，古有歌有弦，无舞也。”

【文献】

《魏书·乐志》（同第二十六问）

【研讨】

丁承运：《清、平、瑟调考辩》（《音乐研究》1983年4期）

丁承运：《清商三调音阶调式考索》（《音乐研究》1989年第2期）

沈知白：《中国音乐史纲要》第36页，论清、平、瑟、楚、侧。

西安鼓乐《平调双八拍大乐》（《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》六，第2199页“尺调”；傅雪漪：《九宫大成南北词宫谱选译》，《董西厢》〔木兰花〕平调只曲，人民音乐出版社，1992年。）

二十八、两汉遗音，厥音何存？

至今，我们能否找出任何可以看作两汉遗音的乐例呢？哪怕是不能即作断语论定，但却可以提出一定理由，或有某种证据可言、疑是汉代遗存的乐例，可供来日进一步研究的材料呢？

【声·谱·图·法】

《广陵散》：吴钊《中国音乐史略》第50～57页。夏野《中国古代音乐史简编》52054页。刘再生《中国古代音乐史简述》第139～142页。

《胡笳十八拍》：刘再生《中国古代音乐史简述》第143～150页。

孙玄龄、刘东升：《中国古代歌曲》第157页《白头吟》（改用低音谱号以E=商声读谱），第149页《关山月》，人民音乐出版社，1990年。

谢孝萍：《龙吟馆琴谱》（《音乐研究》1990年2期）

二十九、汉乐雅俗，其界安在？

汉代的相和歌只是起于市井的民间音乐吗？它和当时的鼓吹乐有什么关系？从高庙与文景间的庙乐应用《大风歌》一类的乐府之乐看，相和歌与汉代太常雅乐又有无一定关系？这和前代遗留的“乐家有制氏”之乐，叔孙通所制乐、河间献王刘德所献乐这一类钟磬乐作为太常庙堂乐有没有显著的区别？为什么宫廷中对刘德所献乐并不“常御”，而实际用乐却是“皆郑声也”？轪侯利氏家族和奉常、太常是有一定关系的，这条历史线索能帮助我们根据马王堆轪侯墓的出土乐器，判断利氏家族所用音乐的雅俗界限吗？（黄按：参第十五问《均钟考》论点，《中国大百科全书·音乐舞蹈》“鼓吹乐”。）

【文献】

《史记·乐书》：高祖过沛……于乐府习常肄旧而已。

《汉书·礼乐志》：“汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，……孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管轶，更名曰《安世乐》。

……

初，高祖既定天下，过沛……皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。文、景之间，礼官肄业而已。至武帝……乃立乐府。

……

是时，河间献王有雅材，亦以为治道非礼乐不成，因献所集雅乐。天子下犬乐官，常存肄之，岁时以备数，然不常御，常御及郊庙皆非雅声。然诗乐施于后嗣，犹得有所祖述。……

今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内的掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。

【研讨】

参第十五问《均钟考》论点。

《中国大百科全书·音乐舞蹈》“鼓吹乐”。

三十、太乐、乐府，雅、俗所止？

都说汉武帝始立乐府，为什么始皇陵就有“乐府”钟出土，为什么汉惠帝时就有乐府令夏侯宽？都说哀帝罢乐府，去掉郑声，只剩下雅乐了，为什么又说：“然百姓渐渍日久，又不制雅乐有以相变……陵夷坏于王莽”？

都说乐府管俗乐，太乐管雅乐，为什么武帝之乐府是让李延年管雅乐？为什么从马王堆墓葬反映出熟知俗乐的长沙相轪侯利氏家族，在景帝间先后任了奉常又任太常？为什么哀帝以后担任典乐大夫的桓谭还是一个自称“颇新雅采而更为新异”的俗乐专家？

为什么晋代的音乐管理机构称为“太乐乐府”？隋代郑译乐议中前称太乐后称乐府的却指的是同一件事？

为什么宋真宗亲自检校雅乐事，而《宋史·乐志一》却记载说“自是，乐府制度颇有伦理”？

【文献】

《汉书·百官公卿表第七上》：“奉常，秦官，掌宗庙礼仪，有丞。景帝中六年更名太常。属官有太乐、太祝、太宰、太史、太卜、太医六令丞。……

少府，秦官，掌山海池泽之税，以给共养，有六丞。属官有……乐府…*。……乐府三丞。……绥和二年，哀帝省乐府。

尚书、符节、太医、太官、汤官、道官、乐府、若卢、考工室、左弋居室、甘泉居室、左右司空、东织、西织、东园匠十（二）[六]官令丞。

《宋书·乐志一》：废帝元徽五年，太乐雅郑共千有余人，后堂杂伎，不在其数。

《南齐书·乐志》：角抵、像形、杂伎，历代相承有也。其增损源起，事不可详，大略汉世张衡《西京赋》是其始也。魏世则事见陈思王乐府《宴乐篇》，晋世则见傅玄《元正篇》、《朝会赋》。江左咸康中（黄按：咸康七年——341年十二月，“除乐府杂伎”），罢“紫鹿”、“跂行”、“鳖食”、“笮鼠”、“齐王卷衣”、“绝倒”、“五案”等伎，中朝所元，见《起居注》，并莫知所由也。太元中，苻坚败后，得关中“檐橦胡伎”，（黄按：实非396年前所得，太元中指苻坚之败而已，417年至宋武平关中所得耳！）进太乐，今或有存亡，案此则可知矣。

永明六年，赤城山云雾开朗，见石桥瀑布，从来所罕睹也。山道士朱僧标以闻，上遣主书董仲民案视，以为神瑞。太乐令郑义泰案孙兴公赋造“天台山伎”，作莓苔、石桥、道士们翠屏之状，寻又省焉。

【研讨】

王运熙：《乐府诗论丛》(《乐府诗集》中华书局版“出版说明”。)

黄翔鹏：《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》834页“乐府”释文。

三十一、荀、王、智匠，古、今焉录？

《乐府诗集》转引的相和歌与清商三调有关史料之两晋南北朝文献中哪些话是荀勖时讲

的，哪些是王僧虔讲的，哪些是张永与张解讲的，哪些又是智匠、甚至只是郭茂倩讲的？加上智匠之前沈约撰《宋书·乐志》的有关资料，我们怎样理解相和曲，平、清、瑟、楚、侧诸调曲以至南朝清商曲在这些史料记述中的传存情况？例如：魏明帝分为两部的清商伎，当时是十七曲吗？荀勖时，张永时，王僧虔时……还存多少？例如：荀录所载十五曲是晋代宫廷所用清商乐瑟调的全部曲目吗？为什么此外还有许多“晋乐所奏”的曲目？为什么只有瑟调里有大曲？这些史料能够说明魏晋南北朝之间全部的清商乐只唱魏氏三祖和汉代古辞，而全无新作吗？

以上这些问题恐怕要涉及我们怎样看待、怎样分析判断遗存文字史料中所存历史信息的问题吧?！从这些曲目中，可以看出什么证据可以说明音乐史上出现“清商大曲”以前就曾有过“相和大曲”？（与第三十六问的关系。）

【文献】

沈约《宋书·乐志》卷一后半至卷三末，齐鲁书社1982年校注本，第59～285页。

《乐府诗集》转引《荀录》，王僧虔《大明三年宴乐伎录》（459年），宋·张永（454）、梁·张解《元嘉正声伎录》，南朝陈·释智匠《古今乐录》（568年）等有关史料。

重点材料：

《乐府诗集》“相和歌词一”小序，接“相和六引”小序。

441页“平调曲一”小序。

495页“清调曲一”小序。

534页“瑟调曲一”小序。

599页“楚调曲上”小序。

635页“十曲十五曲”小序。

638页“清商曲辞一”小序。

（外则有关征引以上史料之各曲题解。）

三十二、乐府名目，几多未解？

现在已知的相和歌、清商乐有关的乐学名目，多见於《乐府诗集》转引的史料，既有管窥全豹之弊，又见晋、宋、齐、梁、陈各代不相统协的记载。尽我们现在所有的音乐史知识以及对于已知史料的详尽比较分析，我们能对以下有关名目作出准确解释吗？

例如：相和五调伎、正声伎、宴乐伎、清商伎

例如：徒歌、但歌、但曲、弄、引、相和、歌行、曲歌弦、弦（五部弦、七部弦）、三调歌弦

例如：和、送、解、高下游弄

例如：吟叹曲、四弦曲

例如：［短歌行］所歌之词可以是《周西》、《对酒》或《仰瞻》，也还可以是左延年的《雉朝飞》。这都在“荀氏录”的十二曲之内，那么歌行与曲各是什么概念？歌行有如词牌吗？这是不是填词的传统？既说是平调七曲，又说传者五曲，其七曲今不传，此话怎讲？

【文献】

《乐记》：《清庙》之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三叹，有遗音者矣。大乡之礼，尚玄酒，而

俎腥鱼，大羹不和，有遗味者矣。是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而及人道之正也。

《荀子·礼论》：《清庙》之歌，一唱而三叹也；悬一钟，尚拊、膈，朱弦而通越也，……

《乐府诗集》卷第三十“平调曲一”：《古今乐录》曰：“王僧虔《大明三年宴乐技录》，平调有七曲：一曰《长歌行》，二曰《短歌行》，三曰《猛虎行》，四曰《君子行》，五曰《燕歌行》，六曰《从军行》，七曰《鞠歌行》。荀氏录所载十二曲，传者五曲。武帝‘周西’、‘对酒’、文帝‘仰瞻’，并《短歌行》，文帝‘秋风’、‘别日’，并《燕歌行》是也，其七曲今不传。文帝‘功名’，明帝‘青青’，并《长歌行》，武帝‘吾年’，明帝‘双桐’，并《猛虎行》‘燕赵’《君子行》，左延年‘苦哉’《从军行》，‘雉朝飞’《短歌行》是也。其器有笙、笛、筑、琴、瑟、筝、琵琶七种，歌弦六部。张永《录》曰：‘未歌之前，有八部弦、四器，俱作在高下游弄之后。凡三调，歌弦一部，竟辄作送，歌弦今用器。

三十三、汉之乐相和、魏晋之乐清商，焉得流诸西域，而传之于隋唐？

“京房参定，荀勖推成”，胡维徐景安言俗乐调成于晋代？（与第二十七问关连）

荀勖的笛上三调，是三均呢，还是同均三宫？如果这个问题已可作为明确结论，那么隋代的何妥把笛上三调与清商三调联系起来，以及杨荫浏先生三调之说的版本依据也有他的合理性吗？

徐景安似乎认为，隋唐俗乐调早有晋以前的历史渊源，他的“京房参定，荀勖推成”之说有道理吗？今人多以为隋唐俗乐调起源于天竺与龟兹，唐代有这样的说法吗？为什么唐代人徐景安则认为俗乐调是来自汉代相和歌和魏晋清商乐？我们就现在所知的京房、荀勖在理论上留下的材料能明确指出其间的继承关系吗？

【文献】

《晋书·律历上》荀勖奏议：“黄钟之笛，正声应黄钟，下徵应林钟，长二尺八寸四分四厘有奇。……正声调法：黄钟为宫（第一孔也），应钟为变宫（第二孔也），南吕为羽（第三孔也），林钟为徵（第四孔也），蕤宾为变徵（第五附孔也），姑洗为角（笛体中声），太簇为商（笛后出孔也）……。* 下徵调法：林钟为宫（第四孔也……。清角之调：以姑洗为宫）即是笛体中翕声……。”

翔鹏注：* 此间有黄钟笛“正声调法”上度、下度之法，在第三十五问。

《隋书·音乐志》：悉用宫声，不劳商角徵羽，何以得知？荀勖论三调为均首者得正声之名，明知雅乐悉在宫调。（黄按：隋代知道三调在一均之中以正声为首。正声为雅也。）……妥又耻已宿儒，不逮译等，欲沮怀其画，乃立议非十二律旋相为宫……又非其七调之义曰：近代书记所载，缦乐（黄按：即宫庭宴享之乐，先秦以来汉魏三调亦然。）鼓琴吹笛之人，多云三调。三调之声，其来久矣，请存三调而已。（黄按：何妥最多用三调来制止用七调。足见他当时以为荀笛不是三宫，而是三种调式。）

徐景安《乐书》“雅俗二部”第五：雅乐均调法著旋宫一律五音相生二变，起自黄钟为始，循于仲吕为终。十二律总十二均音，六十声，成八十四调，皆京房参定，荀勖推成。俗乐调有七宫、七商、七角、七羽、合二十八调而无徵调。（《玉海》卷七）。

徐景安《唐历代乐仪》：“乐章文谱”曰：“……雅乐成调无出七声。七声者：宫、商、角、变、徵、羽、均（清合宫声也），法自旋宫，一均声矣。如以律音伦比，咸旋于十二均。文谱

传声，备显於八十四调。”（《玉海》卷一百五）

【研讨】

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》第169～171页论“笛上三调”不是“三均”；第172页与“清商三调”（第133页）的比较。

吴钊：《也谈楚声的调式问题》第二“何谓清商三调”（《文艺研究》1980年第2期，第78页）以为“瑟调以角为主，清调以商为主，平调以宫为主”文中，瑟调应为“宫”、平调应为“角”。

黄翔鹏：《传统乐学基本理论的若干简要提示》三、“荀勖的笛上三调”（1984年“中国民族民间器乐集成”研究班讲稿，今载《传统是一条河流（音乐论集）》第85～88页。

三十四、杂引相和，笛律之用；岂伎乐之“引”而能立均出度？隋改五引为五音则何也？

从魏晋前后的相和歌到清商三调伎乐的演出形式讲，能否根据乐器的配备情况看出社会音乐生活的发展状况？到宋齐间情况怎样？梁、陈又有些什么发展？

能否根据乐器之用，看出歌舞伎音乐中的“引”在音乐结构上起什么作用？荀勖“令郝生鼓筝、宋同吹笛以为杂引相和诸曲”能说明笛律的作用吗？

回顾前问，荀勖笛既然适合以奏杂引相和诸曲，岂不是应该与平、清、瑟三调具有紧密联系吗？

从清商伎的“引”讲来，魏晋南北朝的“五引”和“琴五调”有关系吗？隋代改“五引”为“五音”又是一种什么性质的改动呢？（参第二十四问，第三十八问）

【文献】

桓宽《盐铁论·散不足》：“贤良曰：……今富者祈名岳，望山川，椎牛击鼓，戏倡舞像。中者南居当路，水上云台，屠羊杀狗，鼓瑟吹笙。……

……古者，土鼓击凷，击木拊石，以尽其欢。及其后，卿大夫有管磬、士有琴瑟。往者，民间酒会，各以党俗，弹筝鼓缶而已，无要妙之音，变羽之转。今富者钟鼓五乐，歌儿数曹”中者鸣竽调瑟，郑舞赵讴。……

古者，邻有丧，舂不相杵，巷不歌谣。孔子食于有丧者之侧，未尝饱也，子于是日哭，则不歌。今俗，因人之丧以求酒肉，幸与小坐，而责辩歌舞俳犹、连笑伎戏。”

《晋书·乐志下》：案魏、晋之世，有孙氏善弘旧曲，宋识善击节唱和，陈左善清歌，列和善吹笛，郝索善弹筝，朱生善琵琶，尤发新声。（黄按：晋专门化）

《晋书·律历志》：勖又问和作笛为：可依十二律作十二笛，令一孔依一律，然后乃以为乐不？……辄令太乐郎刘秀、邓昊等依律作大吕笛以示和，又吹七律，一孔一校，声音皆相应。然后令郝生鼓筝、宋同吹笛，以为杂引相和诸曲。……

按周礼调乐，金石有一定之声，是故造钟磬者，先依律调之，然后施于厢悬。作乐之时，诸音皆受钟磬之均，即为悉应律也。至于乡宴殿堂之上，无厢悬钟磬，以笛有一定调，故诸弦歌皆从笛为正。是为笛犹钟磬，宜必合于律吕。

《三国志·魏书》【裴松之注】：《魏略》曰：……楚（黄按：游楚，魏明帝太和间陇西太守）不学问，而性好游遨、音乐。乃畜歌者、琵琶、筝、箫，每行来，将以自随。

《南齐书·王俭传》：上曲宴群臣数人，各使效伎艺，褚渊弹琵琶，王僧虔弹琴，沈文季歌《子夜》，张敬儿舞，王敬则拍张。

《南史·王昙首传》：帝幸乐游宴集……后幸华林宴集，使各效伎花。褚彦回弹琵琶，王僧虔、柳世隆弹琴，沈文季歌《子夜来》，……

《南史·谢裕传》：恂子孺子，少与族兄庄齐名。多艺能，尤善声律。车骑将军王彧，孺子姑之子也。尝与孺子宴桐台，孺子吹笙，彧自起舞。

《宋书·张畅传》：焘又遣就二王借箜篌、琵琶、筝、笛等器及棋子，义恭答曰：“受任戎行，不赍乐具。在此燕会，政使镇府命妓。有弦百条，是江南之美，今以相致。”

《乐府诗集》第四十四卷：《古今乐录》曰：“吴声歌，旧器有篪、箜篌、琵琶，今有笙、筝。其曲有《命啸》……”

【声·谱·图·法】

《中国音乐史图鉴》有关下列各图：

沂南画像石（第31页）

一排：女乐与节鼓，二排：箫、埙，

三排：筝、笙。外则金、石、建鼓。

山东隋家应汉画像石（第36页）：

竽（笙），瑟（筝），笛，鼓

同上另幅（第54页）

筝，瑟，篪，箫。

三十五、何京房以准而荀勖以笛？

从京房明确提出“竹声不可以度调”的问题，到荀勖创制十二笛律，可以说真正解决了管口校正问题了吗？或者说，他是在什么程度上解决了这个问题？荀勖对管口校正的认识属於一种科学假设的性质，还是已能清晰地剖析其声学原理？他解决管口校正问题的方法是一种经验方法呢，还是已有精确的计算？能否就“管口校正数＝宫律之长－角律之长”总结为：

Cn＝An－64/81An 的计算公式？

现有的荀勖笛研究又提出了“笛律”是异径管律的研究。这一论断如真，我们能否说今传的荀勖奏议实在只是一个并不完备的残本？如果我们就此从文献学的角度进一步追查荀勖奏议的原本问题，是否还可以就荀勖原说与唐人篡入之说（这一问题应与第三十三问有紧密联系）以及佚字阙文等问题继续进行研究？此外，由于伏孔之高下“取则于琴徽”之文，以及夷则笛说之“四分益一”等语，又及笛体中声之角音偏低，颇有论者以为此种管律倾向于纯律原则，我们分析“笛律”在律制问题能够得出此种结论吗？

【文献】

《后汉书·律历上》：房又曰：“竹声不可以度调，故作‘准’以定数。准之状如瑟，长丈而十三弦，隐间九尺，以应黄钟之律九寸；中央一弦，下有画分寸，以为六十律清浊之节。”房言律详于歆所奏，其术施行于史官，候部用之。文多不悉戴，故总其本要，以续《前志》。

……

黄钟，十七万七千一百四十七。下生林钟。黄钟为宫，太簇商，林钟徵。……

色育，……执始，……丙盛，……分动，……质末，……大吕，十六万五千八百八十八。下生夷则。大吕为宫，夹钟商，夷则徵。……分否，……凌阴，……少出，……太蔟，十五万七千四百六十四。下生南吕。太蔟为宫，姑洗商，南吕徵。……未知，……

……

姑洗，……

依行，十三万二千五百八十二。上生色育。依行为宫，谦待商，色育徵。……

中吕，十三万一千七十二。上生执始。中吕为宫，去灭商，执始徵。

……

《魏书·乐志》：仲儒言："前被符，问：'京房准定六十之律，后虽有器存，晓之者甚少，至熹平末张光等犹不能定弦之急缓、声之清浊，仲儒授自何师，出何典籍而云能晓？……

但音声精微，史传简略，旧志唯云准形如瑟十三弦，隐间九尺，以应黄钟九寸，调中一弦，令与黄钟相得。案画以术其声，遂不辨准须柱以不？柱有高下，弦有粗细，余十二弦复应若为？致令揽者望风拱手。又案房准九尺之内为一十七万七千一百四十七分，……分数既微，器宜精妙。其准面平直，须如停水；其中弦一柱，高下须与二头临岳一等；移柱上下之时，不使离弦，不得举弦。又中弦粗细，须与琴宫相类。中弦须施轸如琴，以轸调声，令与黄钟一管相合。中弦下依数画出六十律清浊之节。其余十二弦，须施柱如筝。……

上来消息调准之方并史文所略，出仲儒所思。若事有乖此，声则不知。……而张光等亲掌其事，尚不知藏中有准。既未识其器，又焉能施弦也？且燧人不师资而习火，延寿不束修以变律，故云：'知之者欲教而无从，心达者体知而无师'。苟有一毫所得，皆关心抱，岂必要经师授然后为奇哉？但仲儒自省肤浅，才非一足，正可粗识音韵，才言其理致耳"。

《晋书·律历志》"律吕相生"上度下度之法：正声调法，黄钟为宫。（作黄钟之笛，将求宫孔，以姑洗及黄钟律，从笛首下度之，画二律之长而为孔，则得之宫声者也）。宫生徵，黄钟生林钟也。（以林钟之律，从宫孔下度之，画律作孔，则得徵声。）徵生商，林钟生太簇也。（以太簇律从徵孔上度之，画律作孔，则得商之声也。）商生羽，太簇生南吕也。（以南吕律从商孔下度之，画律作孔，则得羽声也。）羽生角。南吕生姑洗也。（以姑洗律从羽孔上行度之，画律而为孔，则得角声也，然则出于商孔之上，欲吹笛者左手所不及也，从羽孔下行度之，画律而为孔，亦得角声，出于附*变徵孔之下，则吹者右手所不逮也。故不作角孔。推而下之，复倍其均，是以角声在笛体中，古之制也。音家旧法，虽一倍再倍，但令均同，适足为唱和之声，无害于曲均故也。《周语》曰：匏竹利制议宜谓便于事用，从宜者也。）角生变宫，姑洗生应钟也。（上句所谓当为角孔而出商上者，墨点识之，以应钟律，从此点下行度之，画律为孔，则得变宫之声也。）变宫生变徵，应钟生蕤宾也。（以蕤宾律从变宫下度之，画律为孔，则得变徵之声。十二笛之制，各以其宫为主，相生之法或倍或半，其便事用，例皆一者也。）

*翔鹏注：此附字应在"出于"二字之前。

三十六、相和、清商，三调异？同？

研究音乐史的人不要忘记，我们现在是众"辞录"中来看残存的"乐录"的，千万不能因此就把当时音乐情况的"一斑"，率尔当作了"全豹"。

沈约说：《尔雅》曰："徒歌曰谣"，由乐章古词，今之存者，并汉世街陌谣讴《江南可采莲》《乌生》《十五》《白头吟》之属是也。（《宋书·乐志一》）又说：相和，汉旧歌也，丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿，本十七曲，朱生、宋识，列和等复合之为十三曲。（《宋书·乐志三》）这都说的"相和"，又说："凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之弦管；又有因弦管金石，造哥以被之，魏世三调哥词之类是也。（《宋书·乐志一》）

汉代的相和歌和魏晋的清商乐是两个时代的、前者亡才得后者兴的两种音乐呢？还是关

系密切的继承与发展过程中出现的音乐？

旧的相和歌在清商乐的时代中仍有存在吗？甚至於能在清商乐中存活吗？相和歌所用的乐调是必然与清商乐相同呢，还是必然不会相同？

梁启超认为古无“相和三调”之说，认为这是郑樵《通志》错解了沈约《宋志》，我们应该怎样看待黄节对梁说的批评呢？

逯钦立又认为“相和”是大曲中的所用的一个部分，把它理解为大曲曲体中的一个段落，这种解释可靠吗？最近又有“相和无大曲”以及“相和三调不多于清商三调”之说，这两个论断都有可靠的史料根据吗？（与第三十一问的关系。）

黄按：如何理解相和歌、清商乐、三调这三个概念之间的关系？龚林以为相和歌与清商三调歌曲之间是不同时代的不同事物。相和三调与清商三调同名而异实。逯钦立以为相和是清商乐的组成部分。“相和”是旧歌，魏明帝三部并未说仅此十三曲，而清清楚楚地说是汉旧曲仅此十三曲。此外，魏明帝的“二部”是什么“部”？其实是清商部。相和旧歌是列于清商部的，也是用三调的，其不在三调之列的旧歌。例如已知的《白头吟》是楚调，就不在数。这更加说明非“仅此”。龚林不知我们现在以据材料远非全部而且只是古人从音乐文学角度选“旧词”出发所辑的材料。

【文献】

梁启超遗稿：“郑樵《通志》有大错误一点，在把《清商》与《相和》混为一谈，殊不知惟《清商》为有《三调》，而《相和》则未闻有之。《宋志》录完《相和》十三曲之后，另一行云，《清商三调诗歌》，荀勖撰旧词施用者。此下即分列《平调》（六曲）【五曲】，《清调》六曲，《瑟调》八曲，则三调皆属于《清商》甚明。而郑樵读《宋志》时，似将‘《清商三调》荀勖撰’一行滑眼漏掉，漫然把《宋志》所录诸歌，全部归入《相和》，造出《相和平调》等名目。”（初见：陆侃如《诗史》所引文）

【研讨】

黄节：《相和三调辩》（1933）（今见：箫涤非《汉魏六朝乐府文学史》二编三章“附录”）第 98 页，1984 年。

逯钦立遗稿：《“相和歌”曲调考》（《文史》第十四辑，第 219～236 页）

龚林：《乐学两题之一：相和三调不等于清商三调》（《音乐艺术》1990 年第 1 期）

三十七、既“琴工之犹传楚汉旧声”，而何曲之今犹能考？

唐代杜佑《通典》说清商乐是“九代遗声”，郭茂倩据之而说“其始即相和三调是也”，新旧唐书都说“唯弹琴家（琴工）犹传楚汉旧声”，琴的乐曲是历代相传至今的，那么，我们能够根据这一线索，考据出魏晋六朝的遗音吗？

琴在中国音乐史中的地位有如古钢琴在欧洲音乐史中容纳歌曲、歌剧、合唱、合奏音乐各种库藏一样的作用，我们能否就琴曲以外一些通过琴家传下来的琴曲或非琴曲，例如经过宫廷或音乐世家传谱的搜集中，如《魏氏乐谱》再作些鉴别呢？

平调《寿阳乐》、清调《大敦煌乐》、《思归乐》、瑟调《作客乐》

黄按：与第二十八问相关。

【文献】

《旧唐书·韩滉传》：皋（黄按：韩皋，韩滉之子，744～822）生知音律，尝观弹琴，至

《止息》，叹曰："妙哉！嵇生之为是曲也，其当晋、魏之际乎！其音主商（黄按：商均之证），商为秋声。秋也者，天将摇落肃杀，其岁之晏乎！又晋乘金运，商，金声，此所以知魏之季而晋将代也。慢其商弦，与宫同音（黄按：唐代确如此定弦），是臣夺君之义也，所以知司马氏之将篡也。司马懿受魏明帝顾托后嗣，反有篡夺之心，自诛曹爽，逆节弥露。王陵都督扬州，谋立荆王彪，毋丘俭、文钦、诸葛诞前后相继为扬州都督，咸有匡复魏室之谋，皆为懿父子所杀。叔夜以扬州故广陵之地，彼四人者，皆魏室文武大臣，咸败散于广陵，"散"言魏氏散亡自广陵始也。"止息"者，晋虽暴兴，终止息于此也。其哀愤躁蹙、惨痛迫胁之旨，尽在于是矣。永嘉之乱，其应乎！叔夜撰此，将贻后代之知音者，且避晋、魏之祸，所以把之鬼神也。"

《乐府诗集》卷四十四：唯琴工犹传楚、汉旧声及清调。

【声·谱·图·法】

如下列三种著述中列为谱例的各曲，能否各予鉴别吗？

杨荫浏《中国古代音乐史稿》、吴钊《中国音乐史略》、《夏野》《中国古代音乐史简编》：

《广陵散》、《胡笳十八拍》、《大胡笳》、《酒狂》、《幽兰》、《小胡笳》、《梅花三弄》、《古风操》……

《魏氏乐谱》所传《寿阳乐》、《大敦煌乐》、《思归乐》、《估客乐》……

三十八、杨泉论管，梁武从之；钱、沈分律三百六，而意在悠气抑有其他？

晋代杨泉是一个杰出的思想家，他在《物理论》中就京房对管律与弦律两者关系的理解作出了科学概括，提出"以弦定律，以管定音"的明确表述。这一表述的直接影响，应该就是梁武帝《钟律纬》"用笛以写通声"的方法之产生。那么，在梁武帝以前，甚至杨泉以前，实践上曾经用过这一方法吗？我们怎样看马王堆竽律以至其他实例呢？

以弦为准的思想实际是以声为准。

荀勖虽然与弦律并不相关（他是另辟蹊径，从管律的改造来解决律高问题的），但他是以数为准，还是以声为准呢？他的半律之声是用三分法得清声的，还是用琴律得清声的呢？"若长短大小，不合于此，或器用不便声均法度之齐等……必不得已，取其声均合"是什么标准？

"或倍或半，或四分一取则于琴徽也"是管律标准，还是弦律标准？候气是怎么回事？候气必用律管，汉时的六十律，宋、梁的三百六十律，当时都和候气有关吗？还是其意不在管与假气而是另有所求？

毛爽受京房，以及钱乐之、何承天之矛盾的影响，但他最多在候气上用到六十律。

祖孝孙从毛爽学到钱、何，以及他自己祖氏家庭祖恒的数学，他既是三百六十律的推行者，又是限用十二律旋宫的实践者。可以说明隋唐以前律学传统在学派上这种交错复杂的关系吗？

【文献】

《后汉书·律历志》：

候气

夫五音生於阴阳，分为十二律，转生六十，皆所以纪斗气，效物类也。天效以景，地效以响，即律也。阴阳和则景至，律气应则灰除。是故，天子常以日冬夏至御前殿，合八能之士，陈八音，听乐均，度晷景，候钟律，权土（灰）[炭]，（放）[效] 阴阳。对阳气应，则乐均清，景长极，黄钟通，土炭轻而衡爷。夏至阴气应，则乐均浊，景短极，蕤宾通，土炭

重而衡低。进退於先后五日之中，八能各以候状闻，太史封上，效则和，否则占。候气之法，为室三重，户闭，涂衅必周密，布缇缦室中。以木为案，每律各一，内庳外高，从其方位，加律其上。以葭莩灰抑其内端，案历而候之，气至者灰去，其为气所动者，其灰散；人（及）［衣］风所动者，其灰聚。殿中候、用玉律十二，惟二至乃候。灵台用竹律六十，候日如其历。

丘琼荪《历代乐志律志校释》校注曰：《宋志》引无"灵台"以下十二字，《晋志》引无"六十"以下七字。《要录》引信都芳《乐书注图法》，同《宋志》；又引苏夔《乐志》，则作"灵台用竹律十六，候四，各如其历。"《志》文"竹律六十"果可疑，苏《志》所云亦费解。……大抵殿中惟二至乃候，灵台则候四次，二至外，并候二分。《易通卦验》注云："按古者，以灵台候云物，凡分、至启闭，必书云色。"可证灵台候"至"亦候"分"，故其候有四焉。……灵台候，按十二辰位各置一律如殿中外，别按二至二分方位加置四律，故云"用竹律十六"。……。于是：《志》文"六十"当如苏《志》作"十六"，"候日"当作"候四"，"如"字上应有"各"字。　　又案：南朝陈武帝时，毛喜曾以十二管衍为六十律，私候气序，并有徵应云云，见《隋志》。可知，以六十律候乃毛喜一人所"衍"，汉世尚无以六十律候者，亦可得一旁证矣。

丘琼荪校释《后汉书·律志》所据信者芳《乐书注图法》与姜夔《乐志》有关引文，均见【日】羽塚启明校《校异乐书要录》（《东洋音乐研究》第二卷，第三、四号附录，第15～16页）

《晋书·律历志》：凡笛体用角律，其长者八之（蕤宾、林钟也）；短者四之（其余十笛，皆四角也）。空中实容，长者十六（短笛竹，宜受八律之黍也，若长短大小，不合于此或器用不便声均法度之斋等也，然笛竹率上大下小，不能均斋，必不得已，取其声均合。）三宫（一曰正声，二曰下徵，三曰清角），二十一变也（宫有七声，错综用之，故二十一变也，诸笛例皆一也）。伏孔四，所以便事用也（一曰正角，出于商上者也；二曰倍角，近笛下者也；三曰变宫，（近）［远］于宫孔，倍令（下）［高］者也；四者变徵，远于徵孔，倍令高者也。或倍、或半、或四分一，取则于琴徽也，四者皆不作孔，而取其度，以应进退上下之法，所协声均，便用事也。本孔隐而不见，故曰伏孔。）"

黄按：（）中为原注，［］为黄校。

黄注："倍令高"者，乃钧法之音高倍增（魏晋之"高"、"下"概念已异于先秦），非倍、半之倍。其言倍、半、四分一者，另指上度下度所用对应律长：蕤笛以倍蕤之长为宫律，则倍无为"正"角；双倍四角之笛体为"倍"。它笛皆得类推，大、太、夹、姑、仲五笛以各该变宫律半律之长量得变宫孔，此之为"半"；其各变宫伏孔则应其半律之半而为"四分一"矣。

《随书·律历上》：宋·元嘉中，太史钱乐之，因京房"南事"之余，引而伸之，更为三百律，终于安运，长四寸四分有奇。总合旧为三百六十律。日当一管，宫徵旋韵，各以次从。何承尺……更设新率，则从中吕还得黄钟，十二旋宫，声韵无失。……

梁初，因晋、宋及齐，无所改制。其后武帝作《钟律纬》，论前代得失。其略云："……参校旧器，及古夹钟玉律，更制新尺，以证分毫，制为四器，名之为通。……又制为十二笛，以写通声。其夹钟笛十二调，以饮玉律，又不差异。……"

未及改制，遇侯景乱。

陈氏制度，亦无改作。

……

至开皇初，诏太常牛弘，议定律吕。……遇平江右，得陈氏律管十有二枚，并以付弘。遣

晓音律者陈山阳太守毛爽及太乐令蔡子元、于普明等，以候节气，作《律谱》。时爽年老，以白衣见高祖，授淮州刺史，辞不赴官。因遣协律郎祖孝孙，就其受法。……

……

候气

后齐神武霸府田曹参军信都芳，深有巧思，能以管候气。仰观云色，常与人对语，即指天曰："孟春之气至矣。"人往验管，而飞灰已应。每月所候，言皆无爽。又为轮二十十四，埋地中，以测二十四气。每一气感，则一扇自动，他扇并住，与管灰相应，若符契焉。

开皇九年平陈后，高祖遣毛爽及蔡子元，于普明等，以候节气。……令爽等草定其法。爽因稽诸故宾，以著于篇，名曰《律谱》。其略云：

"……魏代杜夔，亦制律吕，以之候气，灰悉不飞。晋光禄大夫荀勖……声韵始调。

左晋之后，渐又讹谬。至梁武帝时，犹有汲冢玉律，宋苍梧时，钻为横吹，然其长短厚薄，大体具存。臣先人栖诚，学算于祖日恒，问律于何承天，沈研三纪，颇达其妙。后为太常丞，典司乐职，乃取玉管有宋太史尺，并以闻奏。诏付大匠，依样制管。自斯以后，律又飞灰。侯景之乱，臣兄喜于太乐得之。后，陈宣帝诣荆州为质①，俄遇梁元帝败②，喜没于周③。适欲上闻，陈武帝立，遂又以十二管衍为六十律，私候气序，并有徵应。至太建时④，喜为吏部尚书，欲以闻奏。会宣帝崩，后主嗣立，出喜为永嘉内史，遂留家内，贻诸子孙。陈亡之际⑤，竟并遗失。

今正十二管在太乐者……，凡十二律，各有所摄，引而申之，至于六十。亦由八卦衍而重之，以为六十四也。……"

其律，大业末于江都沦丧。

律直日

宋钱乐之因京房南事之余，更生三百律。至梁博士沈重《钟律议》曰："《易》以三百六十策当期之日，此律历之数也。《淮南子》云：'一律而生五音，十二律而为六十音，因而六之，故三百六十音以当一岁之日。律历之数，天地之道也。'此则自古而然矣。"重乃依《淮南》本数，用京房之术求之，得三百六十律。各因月之本律以为一部。以一部律数为母，以一中气所有日为子，以母命子，随所多少，各一律所建日辰分数也。以之分配七音。……自黄钟终于壮进，一百五十律，皆三分损一以下生，自依行终于亿兆，二百九律，皆三分益一以上生。唯安运一律为终，不生。其数皆取黄钟之实十七万七千一百四十七为本，以九三为法，各除其实，得寸分及小分，余皆委之，即各其律之长也。⑥

翔鹏注：

①梁元帝萧绎遣陈霸先率军东下时，留陈霸先子——长城公世子、昌，侄——陈蒨之弟陈顼为质于江陵。

②指西魏攻陷江陵，杀元帝，掳昌、顼回长安之时，即554年。

③《资治通鉴》陈文帝天嘉元年，倒叙："初，高祖遣荥阳毛喜从安成王顼诣江陵，梁世祖以喜为侍郎，没于长安"。

④陈宣帝年号、宣帝即安成王、顼，毛喜曾从之为质者，562年周遣返顼，陈文帝以为中书监、中卫将军，通鉴曰：项妃柳氏及子叔实犹在穰城上复遣毛喜如周请之。周人皆归之。陈顼为帝，在位于568～582间，下文喜为永嘉内史时当为582年。

⑤589 年，隋平陈。

⑥所略三百六十律，分属十二律部之名见中华版《隋书》，第 397～401 页

《隋书·音乐上》：帝既素善钟律，详悉旧事，遂自制定礼乐。又立为四器，名之为通。通受声广九寸，宣声长九尺，临岳高一寸二分。每通皆施三弦。一曰玄英通：应钟弦，……黄钟弦，……大吕弦，……。二曰青阳通：太簇弦……夹钟弦……姑洗弦……。三曰朱明通：中吕弦……蕤宾弦……林钟弦……。四曰白藏通：夷则弦……南吕弦……无射弦……。因以通声，转推月气，悉无差违，而还相得中。又制为十二笛，黄钟笛长三尺八寸，大吕笛长三尺六寸，太簇笛长三尺四寸，夹钟笛长三尺二寸，姑洗笛长三尺一寸，中吕笛长二尺九寸，蕤宾笛长三尺四寸，夹钟笛长三尺二寸，姑洗笛长三尺一寸，中吕笛长二尺九寸，蕤宾笛长二尺八寸，林钟笛长二尺七寸，夷则笛长二尺六寸，南吕笛长二尺五寸，无射笛长二尺四寸，应钟笛长二尺三寸。用笛以写通声，饮古钟玉律并周代古钟，并皆不差。于是被以八音，施以七声，莫不和韵

【声·谱·图·法】

马王堆一号汉墓　竽律十二只（《中国音乐史图鉴》第 55 页，图Ⅱ－70，人民音乐出版社，1988 年。）

此图十二只律管按次序排列时，其蕤宾管却短於林钟而近於夷则。

【研讨】

杨荫浏：《管律辨讹》（原载 1979 年《文艺研究》第 4 期，收入《杨荫浏音乐论文选集》，第 385～393 页，上海文艺出版社，1986 年）。

三十九、祖氏家学，宝常千八声，岂贡献之繁琐而能启后世？

万宝常焚毁《乐谱》的不传之秘是什么？他真像郭沫若所说的那样，是抱不世之才，贻恨千载对隋唐俗名的光辉未能做出贡献吗？他和祖孝孙同样是祖氏家学的继承人与发扬光大的人物，也同样熟知南朝的“钟律”，在律学和乐学方面究竟是否也在“京房参定，荀勖推成”的路线上做出过实际贡献呢？他的理论虽然久已不被人知，但他的水尺律和相应的成套乐器制作难道在实践上对隋唐俗乐的发展不曾发生影响吗？

黄按：京房、荀勖，以至钱乐之、沈重都是在三分损益十二正律基础上扩展变律体系的做法，祖氏之学最重前汉之乐的传统，可以知道万氏 144 律可能也是这种传统。但却从来不见这种提法，也未再见别人如此说法，问题是 144 的数字来源（吴南薰猜测说是 12 弦×12 律＝144。如果 12 弦是各有未知音高的，这就是以 144 个未知数假充答案的欺人之谈。如果无论怎样调定各弦音高，这 12 律也取音高有定之准则，那么用 10000 条弦乘以 12 律也仍只得十二正律。所以这只是无意义的乘方游戏而已）。

第二个难题是一千八声的问题。今本《隋书》作“一千八百声”，但郭沫若《隋代大音乐家万宝常》据《通典》改作“一千八声”，吴南薰从之。他验证此数的计算有乐学错误，应是学理的解释问题。但从数理逻辑上，恰恰也可说明 1008 声与旋宫转调所得，即有内部联系，而千八百声之说当是传抄之误或浅人妄改者。

“改弦易柱之变”，说明万宝常是用变律的，否则十二弦只有十二正律（如梁武帝四通的十二弦）。吴南薰 12 弦×84 调＝1008 声之说，说明他从根本上并不明白音、调、律、声之间的关系。

传统乐学中音、调、律、声四者的内涵是有一个历史的认识过程的。京房时，已有八音之乐，京房六十律也是以七声为均的。但是，汉代《淮南子》等著作中只有明确讲五音旋宫的说法，还没有明讲七音旋宫的，这可能是两汉文献中不见84调提法的缘故。

后来讲84调，其实也不是什么新的说明，只不过是实践中早就有的七音为均的一种明确说法而已。郭沫若力图说明梁武帝时无之，万宝常才有。而后来郑译之说也是个模糊概念，并不如五音旋宫成六十调那样准确。其实是讲七音旋宫在84“调”根本不是84种调式（后来朱载堉科学地称为84声是有道理的），也还没有解决180调问题。他只是说明这84个位置都有音阶的各声在，明确不为调的二变也在其内而已，也是一种进一步的精确表达了。

回来再讲汉、魏。京房六十次强调了各均中宫、商、徵这三宫的位置，并不是汉魏人都能清楚其中深奥意义的。说是“京房参定，荀勖推成”一大进步就是“三宫二十一变”的问题。荀勖笛律实际上除了十二正律之外兼用了京房13～18六个变律。不过由于笛律是经验方法，因此不是精确的三分损益变律，而是意向性的变律。但本质上这和南宋蔡元定截取京房前十八律的做法是一样的，不过后人只知荀勖是继承与发展了京房，而不知道蔡元定是偷了京房的东西而并未言声。（聪明人应该懂得历史是厉害的！严历的！）

用荀勖笛律来讲可以知道它的音、调、律、声是：

七音旋宫84调，18律（实为12均＋6律，每均三宫二十一变），12笛×21声＝252声。京房是54＋6＝60律。

荀勖并没有下基础理论的功夫，明确这四种概念作如此讲法。我们不过是藉此示例，来分析万宝常在音乐基础理论上作了什么样的贡献，他的《乐谱》讲音、调、律、声是怎样讲的。万宝常的理论是：

八音旋宫84调，144律，1008声

这样来理解，我们距离这一千古之谜的答案可能已经不太远了。但是为了等待更多的证据，我们暂时避免了过多依靠推论而把它留给大家去研究。

第三个问题是万宝常的144律是否仍属三分损益正变体系细分求合的方法。在这条路线上或是54律还宫或是360律还宫，荀勖笛的18律就是只能旋宫而不能返回黄钟本律的，采用原有的方法截取144律也是不可能还宫的。

荀勖笛兼用正、变，但却不“细分求合”。万宝常的“细分”如不求合，就将失去衍为一百多律的意义。如果目的仍在返回本律，也就必须另寻途径了。那么，这是一种什么样的途径呢？是一种什么样的正、变律体系吗？

我们知道中国律制的历史在进入隋唐之际的时候，是两条路同时进行着的。一是限用十二正律的路子，如何承天、梁武帝和后期的祖孝孙；二是兼用正、变律的路子，接着就房、荀勖发展到钱乐之、沈重、毛喜和万宝常、祖孝孙。

万宝常是制定水尺律、改造乐器过程中采用十二律之制的，但最后仍在理论上探寻144律的新方法；祖孝孙却是在反对声中试用360律，入唐后实践了十二律旋宫之制。

祖氏家学的最后两位传人为唐代音乐的高峰作了准备。他们从理论到实践进行了交叉往复的探索，最后是从经验方法上找到了近似于平均律的调律法。这就是泛用正、变，和限用正律的矛盾之统一。

就方法而言，万宝常144律应该是探索下、变律体系的一种创造。到目前为止，虽然我

们仍然不知其详，但可以从唐代前后有关律学问题的试验中找到某些蛛丝马迹。这种遍寻前后左右的观察方法，在我看来，就是一种系统方法。

宋代乐家复古风气甚浓，穿凿之见更浓。许多唐前史料宋人犹能得见，但那些材料实际是在复古之风中被歪曲，被任意处理而了的。这使后人只能见到他们所转述的第二手材料。(假如认真研究、仔细辨认)，我们今天从宋人所知寻得唐以前情况的某种揭示还是有些可能。如：

《宋史·乐志》说，刘昺兼用八寸七分管为中声黄钟律，和九寸管为正声黄钟律；

魏汉律用太声、中声、少声三种黄钟律；

田为用太、正、少三种黄钟律。

这些都是宋人舍弃祖孝孙的经验方法，一味求取数理时不得不返求正变体系的老路。政和末年大晟府典乐任宗尧曾在刘昺否定魏汉律三律之说时讲到："太、少之说本出於古人，虽王朴犹知之。"

【文献】

《隋书·万宝常传》：开皇初，沛国公郑译等定乐，初为黄钟调。宝常虽为伶人，译等每召与议，然言多不用。后译乐成奏之，上召宝常，问其可不，宝常曰："此亡国之音，岂陛下之所宜闻！"上不悦。宝常因极言乐声哀怨淫放，非雅正之音，请以水尺为律，以调乐器。上从之。宝常奉诏，遂造诸乐器，其声率下郑译调二律。并撰《乐谱》六十四卷，具论八音旋相为宫之法，改弦移柱之变。为八十四调，一百四十四律，变化于一千八（百）声（黄按：《通典》作"一千八声"。）时人以《周礼》有旋宫之义，自汉、魏已来，知音者皆不能通，见宝常特创其事，皆哂之。至是，试令为之，应手成曲，无所凝滞，见者莫不嗟异。于是损益乐器，不可胜纪，其声雅淡，不为时人所好，太常善声者多排毁之。

……

时有乐人王令言，亦妙达音律。大业末，炀帝将幸江都，令言之子尝从，於户外弹胡琵琶，作翻调《安公子》曲。令言时卧室中，闻之大惊，蹶然而起曰："变，变！"急呼其子曰："此曲兴自早晚？"其子对曰："顷来有之。"令言遂嘘唏流涕，谓其子曰："汝慎无从行，帝必不返。"子问其故，令言曰："此曲宫声往而不反，宫者君也，吾所以知之。"帝竟被杀於江都。

黄按：八十四调是谁发明的？

《隋书·音乐中》：又有识音人万宝常，修洛阳旧曲，言幼学音律，师於祖孝徵，知其上代修调古乐。周之璧翣，殷之崇牙，悬八用七，尽依《周礼》备矣。所谓正声，又近前汉之乐，不可废也。

《旧五代史·乐志下》：(周世宗诏尚书省议王朴律，张昭乐议)："兵部尚书张昭等议曰：……汉初制氏所调，惟存鼓舞……汉元帝时，京房善《易》别音，探求古义。以《周官》均法，每月更用五音，乃立准调，旋相为宫成六十调（黄按：为张昭未通之论），又以日法析为三百六十，传于乐府。……遭汉中微，雅音沦缺。京房准法，屡有言者，事终不成。钱乐空记其名，沈重但条其说，六十律法寂寥不传。梁武帝素精音律，自造四通十二笛，以鼓八音。又引古五正二变之音，旋相为宫得八十四调，与律准所调音同数异（黄按：指七音相同而六十与八十四异。未通之论也）。侯景之乱其音之绝。隋朝初定雅乐，群党沮议，历载不成而沛公郑译因龟兹琵琶七音以应月律五正二变，七调克谐旋相为宫，复为八十四调。工人万宝常

又减其丝数，稍全古淡。……博士何妥驳奏，其郑、万所奏八十四调并废。……其余五钟悬而不作。三朝宴乐用缦乐九部，氨于革命未能吏改。唐太宗受命，早工祖孝孙、张文收整比郑译、万宝常所均七音八十四调，方得丝管并施、钟石俱奏。

《宋史·乐志》（卷一二九）：

宣和元年四月，攸上书：

……乞报大晟府者凡八条：

一、太、正、少钟三等。……

其二、太、正、少琴三等。……

其三、太、正、少三籥等。……

……

其六、旧制有巢笙、竽笙、和笙。巢笙自黄钟而下十九管，非古制度。其竽笙、和笙并以正律林钟为宫。三笙合奏，曲用两调，和笙奏黄钟曲，则巢笙奏林钟曲以应之。宫、徵相杂，器本宴乐。今依钟磬法，裁十二管以应十二律，为太、正、少三等。其旧笙更不用。

其七、柷、敔……特磬，虽无太、少，系作止和乐，合行备设。

……

诏悉从之。

攸之弟絛曰：

初，汉津献说，请帝三指之三寸，三合而为九，为黄钟之律。……。又谓："有太声，有少声。"太者，清声，阳也，天道也；少者，浊声，阴也，地道也；中声，其间，人道也。……"当时以为迂怪。

刘昺之兄炜以晓乐律进，未几而卒。昺始主乐事，乃建白谓：太、少不合儒书。以《太史公书》黄钟八寸七分琯为中声，奏之于初气；《班固书》黄钟九寸琯为正声，奏之于中气。……

及政和末……前知宪州任宗尧换朝奉大夫为大晟府典乐。宗尧至，则言：太、少之说本出于古人，虽王朴犹知之，而刘昺不用，乃自创黄钟为两律。黄钟，君也，不宜有两。

蔡攸方提举大晟府，不喜佗人预乐。有士人田为者，善琵琶，无行，攸乃奏为大晟府典乐，遂不用中声八寸七分琯，而但用九寸琯。又为一集，长尺有八寸，曰太声；一律长四寸有半，四少声：是为三黄钟律矣。……乐始成，试之于政事堂，执政心知其非，然不敢言……

（未完待续）

崔　宪整理